

LE STATUE IMPERIALI NELLA MOESIA INFERIOR E LA PROPAGANDA UFFICIALE DELL'IMPERO

DI

GABRIELLA BORDENACHE

Fra i monumenti innalzati dai Romani per la permanente glorificazione dei fatti d'armi e della politica dell'impero, il grande trofeo di Traiano nella Moesia Inferior ha giustamente polarizzato l'attenzione degli studiosi per le sue forme architettoniche e il suo ricco decoro figurato; il quale — com'è stato recentemente sottolineato da G. Ch. Picard¹ — costituisce un documento unico non solo per la conoscenza di un importante avvenimento storico e dell'arte provinciale romana, ma anche e soprattutto per l'ideologia politica dei tempi di Traiano. Nessuna meraviglia dunque che siano state neglette e quasi obliate manifestazioni parallele di propaganda imperiale nella stessa provincia, quale ad esempio l'erezione dell'effigie dell'imperatore nei vari centri urbani; a tal punto che non si è ancora tentato di raggruppare cronologicamente i ritratti imperiali della Mesia inferiore che, pur poco numerosi come sono, completano sensibilmente le nostre conoscenze sul contenuto e le forme dell'arte nella Mesia inferiore in epoca romana.

È quello che mi propongo di fare nel presente studio, limitandomi ai pezzi a me noti e in parte editi, nella certezza che tanto la pubblicazione d'una serie di ritratti del Museo di Sofia, quanto gli scavi in corso sia in Romania (Histria, Tomis, Tropaeum Traiani) che in Bulgaria (Oescus, Novae, Nicopolis ad Istrum, Abrittus, Marcianopolis, Odessos) non tarderanno ad addurre un'importante raccolta di materiale nuovo. E partendo dalla constatazione — ormai sempre più verificata — che ogni provincia dell'impero lascia delineare una propria storia dell'arte, una propria tradizione monumentale, cercheremo di stabilire, per il tramite di tali ritratti, in quali forme d'arte vennero espresse nella Mesia inferiore le direttive costanti della propaganda ufficiale, quei motivi cioè quale la virtù e la vittoria dell'imperatore, la felicità, l'abbondanza e la pace dell'impero, diffusi metodicamente in tutte le province per mettere in evidenza le straordinarie qualità dell'imperatore, la sua benefica missione, per conseguenza la necessità della conquista. L'arte concretizzando

¹ *Les trophées romains*, Paris, 1957, p. 391 ss.

con tutti i suoi mezzi la versione storica e ideologica dei vincitori, vedremo il capo dell'impero via via rappresentato quale un invincibile e giusto condottiere, quale un filosofo o addirittura quale un dio, generalmente in forme grecizzanti, come è naturale in una provincia artisticamente dipendente dalla Grecia come la Mesia.

È noto che la Moesia Inferior, scissa dalla grande Moesia nell'86 dell'e.n. sotto la pressione delle guerre daciche, fu organizzata nel vero senso della parola soltanto sotto Traiano, quando s'impose la necessità di assicurare minuziosamente la difesa del *limes* danubiano. Per questo la storia del ritratto imperiale in tale contrada non può cominciare prima di Traiano, anche se nelle città pontiche indubbie testimonianze epigrafiche — a Histria un tempio ad Augusto ancora in vita¹, nonché una statua a Domiziano e a Nerva²; a Odessos una statua a Tito³ — e numismatiche⁴ provino che il culto imperiale vi era ben installato già nel I secolo dell'e.n. Ma non è necessario attirare l'attenzione sulla profonda differenza che, nel I sec. dell'e.n., intercorreva fra le città pontiche e l'interno della Mesia, appena tocco dall'organizzazione romana.

Possiamo postulare che la Mesia inferiore fosse ricca di immagini dell'*optimus princeps* per il fatto già messo in evidenza⁵ che, nonostante la modestia ostentata dall'imperatore, gli vennero dedicate più statue e monumenti che non al fondatore dell'impero. Di tali statue però, create per esprimere i *ῥόποι* già menzionati dell'ideologia imperiale — nel caso di Traiano il coraggio di condottiere (*virtus, fortitudo in armis*), la *gravitas*, la *humanitas* decantate nel panegirico di Plinio — nessuna è stata restituita del territorio della Mesia inferiore⁶. Le uniche rappresentazioni limitandosi, allo stato attuale delle nostre conoscenze, alle rudi immagini delle metope del grande trofeo di Adamklissi (VI, X, XXXII, XL, XLV) del quale, oggi, nessuno mette più in dubbio l'appartenenza all'epoca traianea⁷. Le metope ove appare l'imperatore sono tutte assai danneggiate, all'infuori della metopa XLV in stato relativamente buono (fig. 1). In essa Traiano appare non troppo dissimile dai suoi compagni d'armi, pur con gli elementi essenziali della sua fisionomia: il cranio basso, i folti capelli che celano gran parte della fronte, le orbite profonde, il mento massiccio. Un confronto fra questa rude immagine e i ritratti traiane di tradizione aulica mette in evidenza quanto si deve alla tradizione ufficiale per il tipo leggendario dell'«ottimo principe».

¹ D. M. Pippidi, *Ein Augustustempel in der Dobrukscha*, in *ÖJh.*, 46, 1959, Beibl. 229—238.

² Idem, *Despre o ipoteză a lui Patsch privind istoria Moesiei în sec. I e.n.*, in *SCIV*, XII, 1961, p. 25 ss.

³ *IGB*, I, 58; cfr. D. M. Pippidi, *Pierres errantes*, in *Dacia N.S.*, IV, 1960, p. 515.

⁴ Per le monete coloniali delle città pontiche vedi Pick-Regling, *Die antiken Münzen Nord-Griechenlands*, specialmente Tomis, vol. I, 2, 1, p. 673 ss (monete con effigie della dinastia giulio-claudia).

⁵ G. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 379.

⁶ Una base iscritta trovata a Tropaeum (oggi al MNA, L. 641, CIL, III, suppl. II, 12470) prova l'esistenza di almeno una statua a Tropaeum.

⁷ Due studi recenti — il già citato volume di G. Ch. Picard e quello di Fl. B. Florescu *Monumentul de la Adamklissi. Tropaeum Traiani*², București, 1961 — sembrano aver messo fine alle vive controversie sorte intorno all'epoca di costruzione del monumento, specialmente alla tenace ipotesi di due periodi struttivi ben distinti: una fase iniziale di età traianea e un rifacimento dell'epoca di Costantino il Grande. Per vie diverse — il Picard con un'acuta analisi dell'iscrizione votiva, il Florescu col sussidio di una complessa serie di analisi chimiche della calce del nucleo cementizio — si è stabilita l'unità di costruzione del monumento e la sua datazione in epoca traianea.

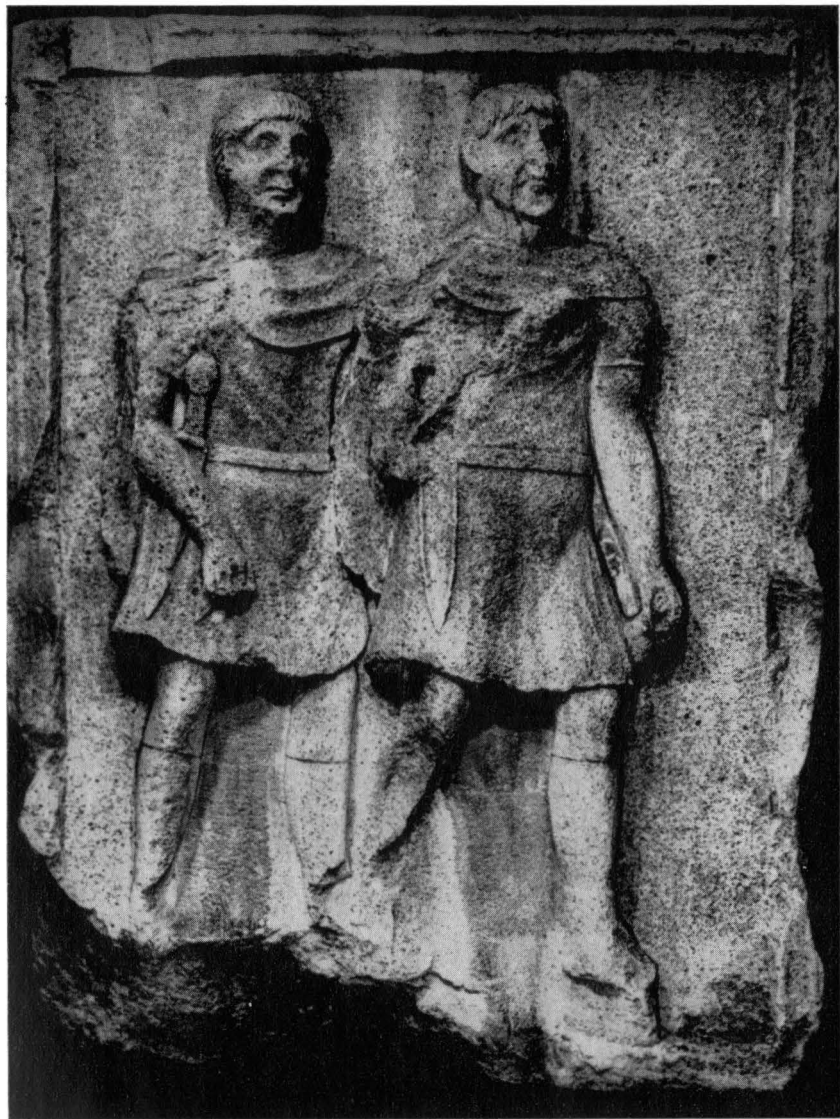


Fig. 1. Adamklissi. Metopa XLV



Fig. 2. Adamklissi. Metopa XXXII



Fig. 3. Adamklissi. Metopa VI



Fig. 4 a – b. Statua imperiale loricata, da Tomis (Alt. m. 1,30). Bucarest, Museo Nazionale d'Antichità

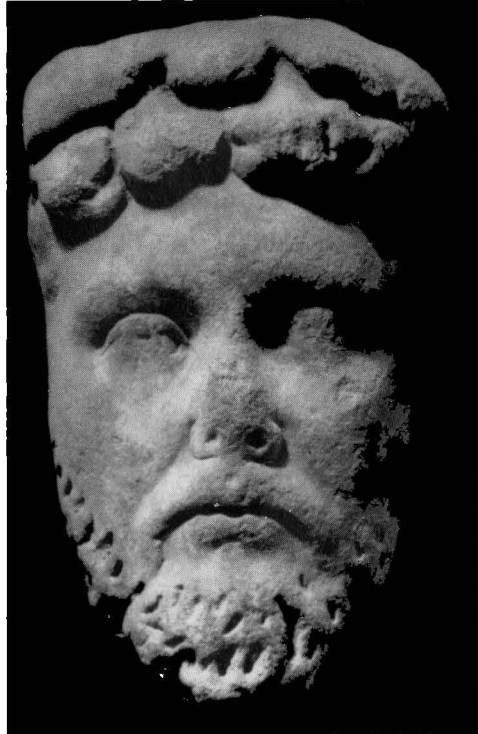


Fig. 5. Ritratto imperiale da Tomis (Alt. m. 0,38),
Sofia. Museo Archeologico.



Fig. 6. Faustina Minore, da Durostorum (Alt. m. 0,26). Bucarest, Museo Nazionale di Antichità



Fig. 7. Statua colossale d'imperatrice divinizzata,
da Oescus (alt. m. 4) Sofia, Museo Archeologico.

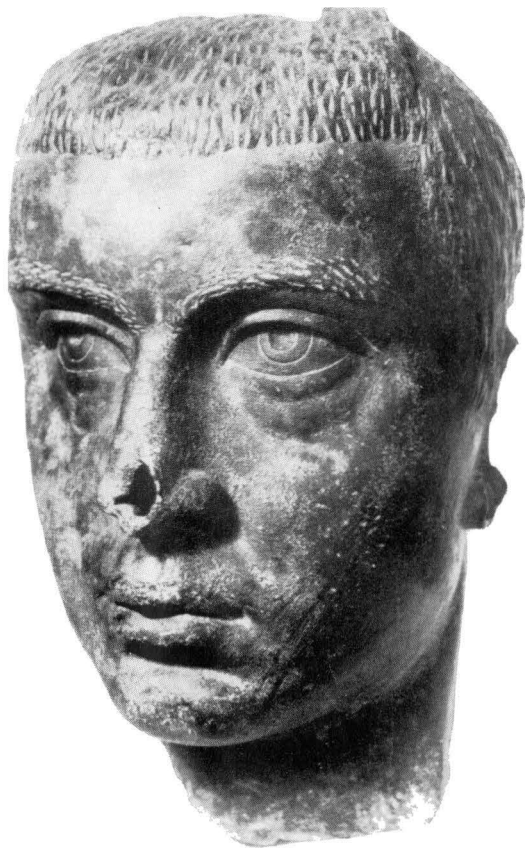


Fig. 8. Gordiano III, da Nicopolis ad Istrum
(Alt. m. 0,36). Sofia, Museo Archeologico



Fig. 9 a - b. Gordiano III. da Durostorum (Alt. m. 0,22). Costanza, Museo Archeologico



Fig. 10. Imperatrice divinizzata, da Tomis (Alt. m. 0,775). Costanza, Museo Archeologico.

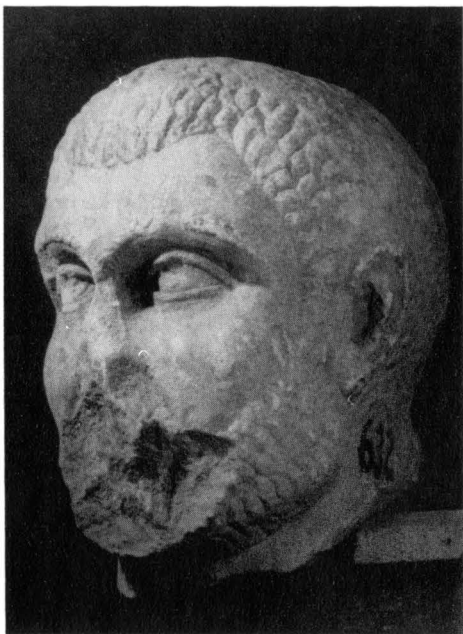
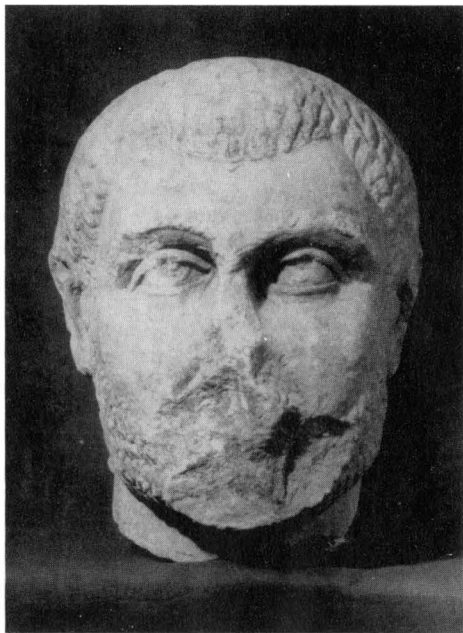
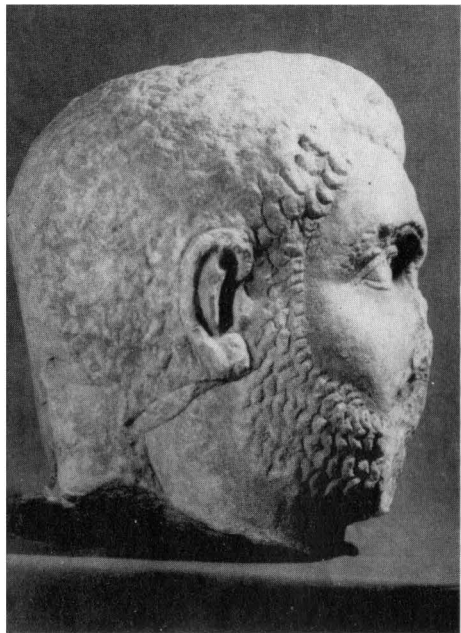


Fig. 11. Ritratto imperiale, da Duros-
torum (Alt.m.0,30). Bucarest, Museo Nazi-
onale di Antichità.

Dal punto di vista della nostra tematica, due metope ci conservano il ricordo di due statue imperiali: una statua loricata (metopa XXXII, fig. 2) ove attiro l'attenzione sull'aquila ad ali aperte sbalzata sulla corazza, motivo trionfale che appare con predilezione in tutti i monumenti dell'arte ufficiale, specialmente sulle monete; una statua equestre di un tipo ben noto (metopa VI, fig. 3) che doveva certo esistere in uno o più centri della Mesia inferiore, verosimilmente anche a Tropaeum Traiani: l'imperatore con corazza e clamide svolazzante su un cavallo inalberato sotto le cui zampe anteriori giace un barbaro caduto. Le proporzioni, la maniera di rappresentare il barbaro giacente come sospeso in aria e ripiegato in modo inorganico per colmare uno spazio vuoto, la base parallelepipedica del gruppo ridotta a un piccolo dado nell'angolo inferiore sinistro della metopa rientrano nel linguaggio libero delle arti provinciali, ignaro di problemi di organicità e di prospettiva. Ma è certo — ed è stato più volte osservato, da Gr. Tocilescu a G. Ch. Picard¹ — che abbiamo qui la riproduzione di un ben noto motivo statuuario dell'arte romana, d'ispirazione pergamenica: l'imperatore a cavallo, calpestando un vinto, simbolo della *virtus Augusti*.

Passando da queste versioni provinciali, rarissime per le immagini imperiali², alla serie delle rappresentazioni di carattere ufficiale, mi sembra di un singolare interesse una grande statua imperiale loricata trovata a Tomis (fig. 4a-b) oggi nel Museo Nazionale di Antichità di Bucarest, di proporzioni più grandi del vero ma purtroppo in uno stato di deplorabile conservazione³: di essa infatti si conserva solo il torso, acefalo, dalle spalle alle ginocchia. La lorica è a scollatura rettangolare con spallacci stretti, decorati da un rilievo oggi totalmente roso e appiattito. Sulla spalla sinistra è gettato un lembo del mantello militare che probabilmente ricadeva lungo il lato sinistro della statua, avvolto al braccio, secondo uno schema ben noto. La decorazione della corazza consta di un Gorgoneion con alette di tipo ellenistico — in alto, presso la scollatura — di una sciarpa annodata alla vita con un nodo simmetrico al centro e, all'altezza della sciarpa stessa, di due grifoni affrontati in schema araldico; più in basso, sull'asse della figura, appare un motivo molto danneggiato, ma ancora chiaramente leggibile: un'aquila eretta tra due cornucopie. La corazza termina con una sola fila di pendagli arrotondati e una serie di rigide fasce di cuoio frangiate (*pteriges*). I pendagli della parte anteriore sono totalmente corrosi e danneggiati; forse erano ornati con una semplice rosetta, come nella parte posteriore, in perfetto stato di conservazione (fig. 4 b).

Parte del decoro figurato — il nodo simmetrico della sciarpa, i grifoni affrontati — si ricollega ai più vieti motivi ellenistici, mentre la parte inferiore con l'aquila tra due cornucopie, tema non frequente nel repertorio delle corazze romane, assume il valore di programma e di simbolo, nella chiara allusione alla *virtus* — l'aquila — e alla *felicitas imperii*, all'*abundantia* — le due cornucopie — addotte dalla virtù stessa dell'imperatore.

Le caratteristiche e la decorazione di questa corazza appartengono a un periodo che si può circoscrivere nella prima metà del II secolo, tra Traiano e Marco Aurelio,

¹ G. Ch. Picard, *op. cit.*, p. 474.

² M. Wegner, *Die Herrscherbildnisse in antoninischer Zeit*, Berlino, 1939, p. 84 s.

³ Inv. L 14. Alt. m. 1,30. Spezzata in due grandi frammenti che non hanno superficie di contatto. Mancano la testa, le braccia e le gambe; vedi un primo accenno a questa statua in Gabriella Bordenache, *Dacia N.S.*, VI, 1962, p. 494, n. 10.

proprio nell'epoca cioè nella quale il rifiorire della corazza istoriata sottolinea la subordinazione alla persona dell'imperatore degli ideali politici sostenuti dalla propaganda ufficiale. Il confronto più immediato ch'io conosca è il Traiano degli Uffizi¹, nel quale appare anche il motivo non comune dell'aquila; ma si può ricordare anche l'Antonino Pio del Museo di Dresda o il Marco Aurelio del Museo di Alessandria².

Ogni ulteriore precisazione ci sembra imprudente; sarebbe attraente pensare a Traiano stesso, per il particolare dell'aquila che appare anche sull'immagine loricata del trofeo, ma non si può escludere la possibilità che la statua rappresentasse Antonino Pio o Marco Aurelio. E da escludere però senz'altro Adriano per il fatto che nelle sue statue loriccate appare un determinato repertorio figurato, strettamente legato ai suoi gusti e alla tematica del suo regno³.

Sempre a Tomis ci riporta una testa marmorea colossale (fig. 5) oggi nei depositi del Museo Archeologico di Sofia, che ci offre un ritratto divinizzato di un principe dell'età antonina⁴. Pubblicata nel 1915 da D. M. Teodorescu tra i monumenti inediti di Tomis, quale testa di Dionysos⁵, essa è sfuggita all'attenzione degli studiosi d'iconografia imperiale, persino a quella di uno specialista come Max Wegner, che ha fatto opera esemplare per i ritratti imperiali dell'epoca antoniniana. La testa è molto danneggiata e non nella solita maniera violenta, scheggiata e mutila, ma uniformemente lisciata e levigata, come un ciottolo di fiume, quasi fosse stata lungamente affondata nell'acqua; le masse dei capelli voluminosi, della corona a medaglione centrale che li cinge, di barba e baffi sono oggi appiattite e avolumetriche; del lavoro di trapano che animava i capelli ricciuti non rimane che una serie di semplici sfioracchiature; inoltre una scheggiatura nella parte inferiore della barba impedisce di apprezzarne con precisione la forma e il volume. In queste condizioni è difficile una identificazione iconografica. È certo che si tratti di uno dei principi antonini per gli elementi generali della composizione quale i capelli ricciuti, barba e baffi fluenti, l'espressione mite, serena, un po' severa dello sguardo, quando l'arte ufficiale del tempo ha espresso nell'imperatore non più il condottiere eroico e giusto, ma l'intellettuale, il filosofo che si fa una religione della propria cultura e di tale religione una mistica personale⁶. Per le forme generali del volto, la linea d'attacco dei capelli, la corona di foglie, oggi indecifrabili, l'espressione un po' triste, le pieghe appena accennate che scendono dalle pinne nasali sino agli angoli della bocca, io tenderei a credere che si tratti di Antonino Pio, in una redazione idealizzata, non lontana da un ritratto del Palatino, attribuito a scapello greco, oggi nel Museo delle

¹ Guido A. Mansuelli, *Galleria degli Uffizi. Le sculture*, II, p. 82, No 83, fig. 81a. La testa e la statua non sono pertinenti.

² Max Wegner, *op. cit.*, Tav. 5 (Antonino Pio); Tav. 17 b (Marco Aurelio).

³ Max Wegner, *Hadrian*, Berlino, 1966, p. 67 ss.

⁴ Alt. totale m. 0,38; alt. dalla radice dei capelli all'estremità della barba m. 0,29. Una scheggiatura ha asportato la tempia destra con la parte rispettiva dei capelli. Il naso è rotto. Rosa e consumata in modo uniforme, come se fosse rimasta lungamente nell'acqua.

⁵ D. M. Teodorescu, *Monumente inedite din Tomi*, in BCMI, VIII, 29, 1915, p. 20, fig. 53.

⁶ D'altra parte l'aspetto generale della ritrattistica antoniniana che vuole i volti virili pelosi e barbuti — come gli antichi filosofi — tende sempre allo stesso scopo, cioè quello di « darsi un'altra faccia ». Cfr. Polacco, *Due ritratti romani di Apollonia*, in *Sculture greche e romane di Cirene*, Padova, 1959, p. 317.

Terme¹. E non mi sembra azzardato ammettere che tale ritratto, in una versione iconografica idealizzata e secondo le forme dell'arte greca, sia stato lavorato a Tomi stessa che certo possedeva fiorenti officine di marmorari di vecchia e buona tradizione greca.

Simili officine di marmorari non potevano esistere invece, intorno alla stessa epoca, nel centro militare di Durostorum o Durosterum (oggi Silistra, Bulgaria), sulla riva destra del Danubio, ove è apparso un bel ritratto di Faustina Minore (fig. 6), entrato recentemente nelle collezioni del Museo Nazionale di Bucarest². Ho già avuto occasione di mettere in luce l'eccezionale interesse di questo ritratto che, per gli elementi compositivi della ben architettata pettinatura, si deve inserire nella versione ufficiale greca dei ritratti di Faustina Minore, datata dalle monete verso la fine del 160 e.n. Si notino infatti non solo le forme dell'acconciatura stessa che appare quale un voluto richiamo classicheggiante a lontane pettinature della seconda metà del V sec. prima dell'e.n., ma anche la tecnica d'esecuzione — un paziente lavoro di scalpello che rifugge consapevolmente dall'uso del trapano e dagli effetti pittorici che ne derivano, caratteristici per i ritratti di epoca antoniniana di tradizione romana. Sempre nella stessa corrente di gusto la pelle del volto è discretamente polita, non tirata a lucido come una porcellana, per quegli effetti coloristici così ricercati nei ritratti del tempo. Gli unici confronti, dal punto di vista stilistico o tipologico, sono quattro ritratti del Museo di Atene³, trovati in Grecia stessa.

Se si pensa che Durostorum, importante centro militare già ai tempi di Traiano che vi aveva stanziato la *legio XI Claudia*, è stata elevata al rango di municipio proprio da Marco Aurelio in occasione delle grandi riforme da lui effettuate nella Mesia inferiore e nella Dacia, tra il 169 e il 176 e.n., possiamo considerare il ritratto della giovane e bella imperatrice quale un primo omaggio ufficiale del nuovo centro urbano all'imperatore in carica. Ma non avendo Durostorum la tradizione artistica di Tomis, è verosimile ammettere che il ritratto sia stato importato da Atene che, parallelamente a Roma, creava le immagini ufficiali dei principi e delle principesse imperiali, specialmente nell'età antonina. Constatazione che è ben lungi dal sorprenderci e s'inserisce perfettamente in quella serie di influenze greche — artistiche e culturali — che sin dal primo arcaismo, provenendo sia dal sud (Grecia propria) che dall'est (città pontiche) hanno profondamente grecizzato quell'ampia contrada tra il Danubio e il mare che sarà più tardi la Moesia Inferior.

Come ritratto femminile, ridotto al solo volto, nella tradizione classicheggiante del II secolo, questa scultura non ci offre che un viso bello e un po' vacuo di giovane donna. Ma la cura di importare da un grande centro di produzione quale Atene un ritratto dell'imperatrice — per evitare gli eventuali errori di un'edizione provinciale — è segno evidente del vigile interesse della classe dominante di affidare alle migliori tradizioni dell'arte, indissolubilmente legata all'ideologia politica, la rappresentazione delle più importanti personalità dell'impero.

Di tutte le belle donne che ornarono la corte dei Cesari nel II secolo dell'e.n., solo Faustina Minore è documentata nel repertorio dei ritratti imperiali della Mesia inferiore. Ma tutte dovettero esservi rappresentate. È più che verosimile pensare

¹ Max Wegner, *op. cit.*, n. 10, Tav. 8.

² G. Bordenache, *Un nuovo ritratto di Faustina Minore*, in Dacia, N.S., VI, 1962, p. 490 ss., fig. 1, 2 a, 3 a.

³ Max Wegner, *op. cit.*, p. 210 s., Tav. 38 a-c.

che la splendida statua colossale trovata a Oescus, oggi nel Museo Archeologico di Sofia¹ (fig. 7), di ottimo lavoro, purtroppo acefala (la testa e le braccia erano lavorate separatamente), che deriva tipologicamente da un tipo di Kore di tradizione prassitelica, rappresentasse un'imperatrice divinizzata. Di proporzioni del tutto insolite — alta, senza la testa, ben quattro metri — tanto più eccezionali qualora si pensi al medio provinciale d'onde proviene, essa ornava verosimilmente il centro civico della bella città mesica nella quale è stata trovata. Il Filow, che ne è stato il primo editore, la data nel I secolo dell'e.n.; ma con questa datazione non concorda né la storia della città di Oescus, elevata al rango di colonia (*colonia Vlpia Oescus*) al tempo di Traiano, né soprattutto la statua stessa la quale come stile, gusto e proporzioni corrisponde piuttosto all'età degli Antonini che predilesse e favorì nell'arte la grandiosità, l'imponenza, a volte addirittura la teatralità. Il fatto che pur nelle proporzioni insolite la scultura conserva non solo un perfetto equilibrio tra le sue parti compositive, ma una singolare fedeltà al lontano archetipo greco nel rendimento del semplice e solenne panneggio, ci autorizza a postulare che anche in questo caso si tratti di un eccezionale pezzo d'importazione, lavorato in una delle officine di marmorari attive in Grecia, probabilmente ad Atene stessa.

A un periodo posteriore appartengono altre statue d'imperatrici divinizzate, purtroppo note a noi soltanto per il tramite di due iscrizioni trovate a Histria: si tratta di due grandi basi, già pubblicate dal Pârvan, dedicate l'una a Giulia Domna², l'altra a Giulia Maesa³, nelle quali la titolatura insolita di *Τύχη τῆς οἰκουμένης* ci autorizza ad ammettere una statua ritratto delle due imperatrici, sotto forma di una benefica Tyche, così com'esse appaiono su alcuni medaglioni bronzei contemporanei⁴. È testimoniata dunque anche in questa lontana provincia la posizione monarchica dell'imperatrice per il tramite della sua assimilazione alle più alte divinità del pantheon greco-romano, già iniziata nell'arte ufficiale del I secolo dell'impero.

Altre iscrizioni colmano le lacune della tradizione figurata; una base di Sucidava ci ricorda una statua di Commodo (CIL, III, Suppl. I, 8042); un'altra, trovata in una località non identificata della Mesia, menziona una immagine di Caracalla nel tempio dedicato al suo culto (CIL, III, Suppl. I, 7597); altre basi di Histria, oltre le due già menzionate, ricordano statue di Caracalla, Settimio Severo, Macrino, Diadumeniano, Massimino⁵.

Verso quest'epoca riprende la nostra documentazione plastica con il ben noto ritratto colossale di Gordiano III (fig. 8), trovato a Nicopolis ad Istrum, oggi a Sofia⁶. È appena necessario ricordare che verso la metà del III secolo, quando le

¹ B. Filow, in *Bull. Société arch. bulgare* I, 1910, p. 1 ss., fig. 1; Idem, *L'art antique en Bulgarie*, p. 48 ss., fig. 39; Silvio Ferri, *Arte romana sul Danubio*, p. 387, fig. 539. Il Filow considera la statua un'immagine di divinità, il Ferri invece, non so per quale motivo, un'orante (leggenda alla figura sopra citata).

² *Histria IV*, p. 112 ss., No 34.

³ *Histria IV*, p. 121 ss., No 37.

⁴ Fr. Gnechchi, *I medaglioni romani*, II, p. 76, Tav. 94/9; p. 77, 8, Tav. 95/1 (Leggenda: *Iulia Augusta*). Vedi un'ottima fotografia di un esemplare ben conservato del Museo di Berlino in A. Alföldi, *Insignien und Tracht der römischen Kaiser*, Röm. Mitt., L, 1935, Tav. 10, 8.

⁵ V. Pârvan, in *Histria IV*, No 32, 33, 35, 36, 39.

⁶ Bianca Maria Felletti Mai, *Iconografia romana imperiale da Severo Alessandro a M. Aurelio Carino*, Roma, 1958, p. 155, No 162, Tav. XXI a (ivi precedente bibliografia).

grandi città della Mesia inferiore avevano più di un secolo di vita organizzata e di cultura romana, è logico pensare a officine e ad artisti locali che, più indipendenti dalla tradizione classica dell'arte metropolitana, anticiperanno certi fenomeni dell'iconografia romana. Il ritratto di Gordiano III di Nicopolis, di buona fattura, sarebbe infatti, secondo il Lehmann che lo ha pubblicato tra i grandi bronzi dell'epoca imperiale romana¹, un esempio del nuovo stile astratto che predominerà nella seconda metà del III secolo, in contrasto con il realismo plastico del II secolo e.n. L'imperatore è imberbe, il volto allungato, gli occhi grandissimi con pupilla rotonda affondati nella profonda cavità orbitaria; i capelli cadono in linea dritta sulla fronte, dove le ciocchette si raggruppano in una rigida frangetta, con intento ornamentale più che impressionistico; il resto del volto con le labbra molli e carnose, la bocca leggermente asimmetrica, la fossetta nel mento è espresso con un realismo un po' superficiale e, direi, indifferente; dato che l'interesse dell'artista è concentrato nella forza accentratrice dello sguardo di occhi grandi ed immoti che, a cominciare da questo momento, costituirà il legame tra il volto dell'imperatore e la massa dei sudditi.

Un altro ritratto di Gordiano III alla stessa età — verso il 241 cioè, col volto ancora imberbe — ci è conservato in una testa assai mutila proveniente da Durostorum, oggi al Museo di Costanza (fig. 9). Il deplorabile stato di conservazione ha scoraggiato il primo editore² il quale, limitandosi a una datazione verso la metà del III secolo, non ha neppure tentato una classificazione iconografica. Il ritratto tuttavia, pur così frusto, ci offre elementi sufficienti per una identificazione col giovane imperatore: il cranio fortemente sviluppato, la fronte vasta con le bozze frontali accentuate, le grandi e folte sopracciglie congiunte sul naso, i capelli indicati in maniera pittorica per mezzo di piccole unghiate, la prima *barbula* a guisa di favoriti. È chiaro sul marmo il solco e i sette fori per il diadema imperiale e i raggi solari in metallo, simbolo del sole quale allusione all'*aeternitas imperii*, frequente nel III secolo³.

Il ritratto è troppo mutilo e frammentario per una vera e propria valutazione stilistica; esso sembra tuttavia ancora aderente alla tradizione classica severiana, come molti ritratti di Gordiano III, lontano cioè da quel gusto nuovo verso una maggiore astrazione delle forme, che appare chiaramente nel grande bronzo di Nicopolis ad Istrum.

Contemporaneo, ma di tutt'altro valore quale documento d'arte, è un busto femminile venuto recentemente in luce a Costanza (fig. 10) in condizioni eccezionali⁴. Vestite e acconciatura sono tipiche per Iside e il suo sacerdozio, ma le caratteristiche personali del volto ci permettono di affermare che non si tratta dell'immagine della dea, bensì di un busto a carattere iconografico. Le proporzioni colossali — rarissime nel materiale plastico tomitano — si addicono a un ritratto di imperatrice, assimilata a Iside. Il volto è costruito a piani larghi e tranquilli, con superfici tondeg-

¹ K. Kluge — K. Lehmann Hartleben, *Grossbronzen der römischen Kaiserzeit*, II, p. 48 s. fig. 3.

² I. I. Russu, *Monumente inedite din Durostorum*, in AISC, III, 1936—39, p. 176, fig. 2.

³ Cfr. Alföldi, *l.s.c.*, p. 139 ss.

⁴ V. Canarache, A. Aricescu, V. Barbu, A. Rădulescu, *Tezaurul de sculpturi de la Tomis*, 1962, p. 46 s. Fig. 21—24; G. Bordenache, *Contributi per una storia dei culti e dell'arte nella Tomi d'età romana*, in Studii Clasice, VI, 1964, p. 175 s., fig. 20—21.

gianti, senza vibrazioni di superficie. Gli occhi grandi, bovini, sono resi plasticamente con la pupilla a pelta presso la palpebra superiore; anche qui, come nel ritratto precedente, l'artista cerca di concentrare l'attenzione nello sguardo, per il tramite di grandi occhi; ma trattandosi di un artista mediocre, l'effetto è nullo. La pupilla a pelta, il limitatissimo uso del trapano nel trattamento dei capelli, il rendimento schematico del panneggio, il taglio del busto ci indicano concordemente l'epoca post-severiana, ormai lontana dalle forme sfocate e morbide della tarda epoca antonina. La cronologia del busto si può circoscrivere così verso la metà del III secolo e.n., negli anni 240—250.

Tanto l'acconciatura che non segue la moda del tempo ma riproduce fedelmente la pettinatura della dea coi caratteristici dieci boccoli « libici », quanto la freddezza classicistica, un po' vacua che impronta di sé questo ritratto — come in generale tutto il ritratto femminile del III secolo e.n. — rendono difficile qualsiasi tentativo di identificazione iconografica. Tenendo conto tuttavia dello speciale culto votato dai Gordiani alle divinità egizie¹, si potrebbe suggerire, ma solo in via ipotetica, il nome di Tranquillina alla quale, a giudicare dall'iconografia monetale², si addirebbero le forme piene e il naso un po' corto.

Termino questa breve rassegna con un ritratto proveniente sempre da Durostorum, oggi nel Museo di Antichità di Bucarest³; più grande del vero, con la parte centrale e inferiore del volto tutta scheggiata (fig. 11), esso è di difficile identificazione, ma ci permette una valutazione cronologica alla fine della nostra serie. I capelli a forma di calotta un po' rialzata con linea d'attacco sulla fronte simile a un *mi corsivo*; le sopracciglia riunite, indicate plasticamente; gli occhi molto grandi con lo sguardo volto pateticamente verso l'alto; la superficie del volto tesa sulla possente e massiccia ossatura, priva di annotazioni superficiali, all'infuori di una ruga orizzontale sulla fronte; il collo taurino — sono tutti elementi concordanti per datare questo ritratto nel breve periodo tra la reazione ellenizzante di Gallieno (dopo la morte di quest'ultimo) e il rigido stereometrismo diocleziano, più precisamente tra il 270 e il 280. L'aspetto militaresco e in certo qual modo brutale lo avvicina alle immagini monetali di Aureliano, Tacito, specialmente Floriano⁴. Lo sforzo dello scultore è caratterizzato dall'impostazione architettonica di tutto il viso e dal contorno lineare di barba e capelli — il principale accento cadendo sugli occhi grandi e fissi, affondati nelle orbite piene d'ombra. È chiaro il cammino che si è fatto dal Gordiano di Nicopolis ad Istrum nel quale la fissità degli occhi troppo grandi è ancora mitigata dalla mollezza naturalistica della parte inferiore del viso.

È certo che le immagini imperiali della Mesia inferiore non terminano con questo frammento di Durostorum: termina solo la nostra documentazione plastica che, come abbiamo visto, è ancora estremamente lacunosa. A giudicare da una basetta

¹ E. Condurachi, *Gordien et Serapis sur les monnaies pontiques*, in *Cron. num. și arch.*, XIII, 1938, p. 355.

² B. M. Felletti Mai, *op. cit.*, p. 163.

³ Inv. L. 632. G. Bordenache, *Correnti d'arte e riflessi d'ambiente...*, in *Dacia N.S.*, II, 1958, p. 272 ss., fig. 4 (ivi precedente bibliografia).

⁴ R. Delbrueck, *Die Münzbildnisse von Maximinus bis Carinus*, Berlino, 1940, Tav. 22—25, specialmente tav. agg. 24 a p. 10 (Floriano).

di Axiopolis¹, effigi imperiali continuano a essere erette anche nelle condizioni difficili ed incerte del sec. IV dell'e.n.

E qualora si pensi che la Moesia Inferior è oggi un grande cantiere di ricerche non mi sembra vano sperare, come ho già detto sopra, di poter in breve completare e arricchire questa prima serie di ritratti imperiali per poter seguire con più completezza — nella corrente semplificatrice e cortigiana dell'arte ufficiale e nella congerie dei suoi luoghi comuni — le forme d'arte e di coltura che hanno dominato in questa provincia.

¹ D. Tudor, in *Materiale*, II, 1956, p. 575, No 39, fig. 3 e (basetta d'una statua di epoca costantiniana).